

《戏剧的理论与分析》(七)

周靖波

-

情节外角色的展示性开场诗中所说的内容同样也适用于情节内角色的展示性开场诗。例如普劳图斯《安菲特律昂》中的莫丘利的展示性致辞和《吹牛军人》中帕莱斯特里奥的致辞。在这些例子中，展示不再完全与戏剧本体分开，这就有可能让从叙述性展示到戏剧情节的过渡成为流畅的、不中断的过程。这种界线消融在《吹牛军人》的开场诗中尤为明显，它的开场诗从习惯的开端位置被挪到了第二场。这样，在帕莱斯特里奥的展示性致辞中，就可以谈论开头一场戏所建构的情境了；但它与后一场的联系反而更紧密，因为在欢迎观众并以叙述方式带出背景信息后，帕莱斯特里奥又开始介绍与戏剧现在时有关的人物和地点。最后，他取消了自己的叙事间离身份，从第二幕第二场，他成为剧中的一个积极角色。

必须分清独白式开场诗中起展示作用的纯粹叙述形式以及虚构情节中的独白所带有的展示信息，这对我们很重要。莎士比亚《理查三世》的中心人物在开场时的著名的独白就能说明这一点。虽然独白是在台口离观众最近的地方表演的，尽管通过面部表情和手势角色与观众建立了叙述联系，但角色的话语结构还是局限于内交流系统范围内。仅凭这一点就足够解释，为什么这一场戏中所传递的展示信息比起展示性开场白中的展示信息来，更充分地融入了戏剧情节当中。该段独白中的第一部分，“现在”这个词说了三遍，表明主要着眼点还是现在，而提到过去时，只是为了表明着眼点的不同，是为了将现在同过去进行对比。在第二部分（第 14-27 行），葛罗斯特描述了他自己的性格，于是戏剧情境得到了一个更加切近的定义，他还以自己的残疾及其导致的不幸经历为借口，为自己的罪行开脱。最后，在暗示了他正在策划和实施各种阴谋之后，他开始猜测自己的命运将会如何（第 28-40 行）。而当说到克莱伦斯时，后者却是说曹操曹操到；随后二人开始对话。这样一来，从戏剧情境的上下文出现的独白展示的孤立性就进一步消失了。当然，从独白过渡到对话，从面向观众过渡到“自动”场景（autonomous scene），中间仍有一个明显的断裂。

只要将展示信息融入对话——即设计一个对话性展示，就可以避免这种断裂。最简单的方案——一个这样的方案不会比最低水平的展示与戏剧情境的融合斩获更多——包含在连同展示信息的负荷者一道安置一个对话伙伴，这个对话伙伴的唯一功能就是通过提问和发表评论来刺激信息交流，只要这个目的达到，他就可以永远从剧中消失。这种将展示性对话戏剧化的过于直接的手法被后期罗马古典喜剧理论家定义为“评论式人物”（protatic figure）。多那图斯在注释泰伦提乌斯的《安德罗斯女子》时给“评论式人物”所下的定义与我们一致。他认为，评论式人物就是：

在开端通过谈话引发故事，而自己却不在其中充当角色的人。⁶⁵

泰伦提乌斯在《安德罗斯女子》中运用对话体所传达的基本上是独白展示的内容，这就与他据以改编的米南德的同名剧作形成了对比：^{1[1]}米南德的《安德罗斯女子》是以一个老人的独白来表现展示内容的，而泰伦提乌斯则将获释奴隶索西亚当作了老人的评论性（protatic）对话伙伴。⁶⁶独白的性质在对话结构中也很明显，因为话语的比重显然是倾向于老人西蒙这一边。正是西蒙提供了对话交流的推动力，而索西亚只限于提一些问题来激发西蒙提供更多的展示信息，或用惊叹来表示回应。因而，从功能的角度来讲，评论式人物不是一个真正的对话者，而是观众了解信息的迫切心情在舞台上的一个几乎不加掩饰的代表。⁶⁷在这种功能中，评论式人物的潜在作用是用叙事的方式传递信息，在这点上，他与展示性开场诗的作用相同，只是表现上略为隐晦些。

另一方面，这类的对话展示也有必要在某种程度上断开展示部分与戏剧本体之间的联系，因为展示性对话中出现了评论式人物，它与文本的其他部分是分离的。但在法国古典戏剧中，这个问题却得到了解决，它是让展示性对话在一个主要角色与他的密友之间展开。⁶⁸与评论式人物不同的是，密友不限于在某一场景出现，而是在全剧中都伴随着主人公。拉辛就将这种主角-密友配置应用到他每一部悲剧的展开对话，所以只要分析他的一部剧作就足够了。《昂朵马格》中，大多数展开信息都是在奥赖斯特和比拉德之间介绍性的对话（第一

^{1[1]} 泰伦提乌斯的《安德罗斯女子》是根据米南德的《安德罗斯女子》和《佩林托斯女子》两个剧本糅合而成的。

幕第一场)中传递的,与我们前面所举的例子比起来,它的属于外交流系统的功能伪装得很成功,因为它是有着微妙的动机在推动的。两个朋友在分别六个月后不期而遇,所以他们所介绍的背景信息和当前情境无论从心理上讲还是从现实生活上讲都是可信的,消除了两个对话者之间关系上的不平衡。奥赖斯特和比拉德都有问有答,都传递了展示信息。当然,这两个对话者也不是完全对等的,因为奥赖斯特的有关他向爱妙娜求婚及其政治使命的长篇叙述,以及比拉德有关皮洛斯宫廷里局势的简短报告,两者所涉及的都是专门影响到奥赖斯特的情节。比拉德也可以让观众只对他一人感兴趣,但文本中未曾将这点表现在舞台上;他只限于充当信息的承载者和接受者,并对奥赖斯特提出建议。

展示信息可以融入真正的“对话式的对话”(见下,4.5.1.2.)结构中——即不是那种透明性多一点或少一点的“独白对话”——而是和对话伙伴的地位完全相当的对话。它既有可能发生在两个主角之间,也有可能发生在两个配角之间,还有可能发生在主角和配角之间。我们选择不太明显的情况——也就是两个配角之间的对话为例,以便证明即使当展示信息在边缘角色之间传递,它也能融入文本整体中,并能够在对话中以多种暗示的方式加以推动。就以雨果·冯·霍夫曼斯塔尔《胆怯的人》为例吧,该剧有关背景和现状的第一条信息是由两个贴身男仆鲁卡斯和文森特的介绍性对话传递的。这两个人不仅在这一场戏中出现,他们还在后来文本的许多地方以不同的配置出现。他们各自的功能也不仅是携带展示信息。鲁卡斯谨小慎微,对主人的心愿了如指掌;文森特则自信而鲁莽,对感情的细微变化全然无察,就这样却还想当别尔伯爵的贴身仆人。这两人之间的对比只不过是见风使舵和陈腐老套的中心主题对比的翻版而已。在这个语境中,两名男仆也“充当”着折射他们主人性格的镜子作用。鲁卡斯被别尔伯爵雇用多年,而戏快结束时,文森特却在一段试用期后被伯爵解雇,这两件事都可以给别尔伯爵的价值判断标准一个准确定位。与评论式人物和密友关系,这两个仆人不仅仅是为了中心人物的缘故才出现的;他们还有自己的欲望和要求,因而也能引发关于他们自己的有趣的事。在文森特尤其如此,想他费着心思要伺候别尔伯爵时,他事先就告诫自己要谨小慎微(第一幕第一场),而一旦目的达到,他又对主人溜须拍马,希望得宠,结果又搞得卷了铺盖(第三幕第七场)。

当鲁卡斯给文森特解释他的新工作的各种责任时，文森特确实很希望尽可能多地了解新主人的情况。正是这种想法推动了介绍性对话中的展示信息的传递——虽然是在内戏剧层面上。两个仆人的这段对话充满着张力，一方面，文森特毫不掩饰他对主人家各个成员的私人生活的兴趣，另一方面，鲁卡斯只准备讨论工作的具体细节，因而值得反复应付文森特的纠缠不已的好奇心：

文森特：（凑上前来）他研究什么？做生意？还是其他什么？搞政治吗？

鲁卡斯：挨墙的那扇门是让仆人进出的。

鲁卡斯的谨慎和细致不断挫败观众——以及文森特——获知信息的渴望，从而将悬念因素导入了展示信息的传通过程。文森特沉溺于对伯爵的私事的无礼的猜测中，迫使鲁卡斯再三纠正他：

文森特：……四十岁对一个男人来讲不会有第二次——

鲁卡斯：……主人明年才四十。⁶⁹

选择小人物作为开端部分展示信息的携带者，剧作家就可以从一个带有喜剧色彩的视角——“仆人的视角”来表现主要人物及其历史。别尔伯爵过去曾经沾花惹草，对今后的爱情也充满着期待，都被不显山不露水地融进了关于文森特有没有可能得到一份有保障的舒适工作的争吵中。这些都在别尔本人和前情妇阿尔顿委尔·海星根夫人的展示性行动中得到了补充和证实。在对过去事件的各种矛盾的视角反应中所产生的张力导致了一种现象，皮特·匹茨非常恰当地将它表述为“视角展现”。⁷⁰

3.7.3. 戏剧结尾的信息传递

根据应用于戏剧开头展示部分的理论类推，古典理论家们发展了许多用来界定结尾的概念。亚里士多德最先提出了“解决(lusis)”、“突转(peripeteia)”、“发现(anagnorisis)”、“结局(catastrophe)”的概念，⁷¹后来它们被古罗马理论家的“逆转(inversio)”和“解决(solutio)”所取代，而它们又被法国古典主义理论家的“结局(dénouements)”所代替。这些概念之间的相互关系还很难说是清晰而一致的，只有在18世纪，人们对 dé

nouement 和 catastrophe 作过区分，将前者定义为最终的“突转（peripeteia）”，全部情节得到最终解决；后者定义为最后达到了某种状况。⁷²

3.7.3.1. 封闭的戏剧结尾

信息传递的这一特殊方面首先涉及的是发现（anagnorisis）、解决（solutio）和结局（dé-nouement）三个方面。这三方面都属于一个共同的戏剧情节观念：根据这个观念，一个或一组戏剧角色发现他们由于阴谋、自我欺骗（自我错认）和缺乏信息而陷入困境。在引入新的信息——如对引发戏剧的事件有了新的视角、或是情节突然发生了转机——后，这一境况会在欢乐的或悲剧的结尾到达高潮。在这种情况下，差异知晓的结构一般也会发生变化，而戏剧角色之间的信息差异以及戏剧角色与观众之间的信息差异都会降至最低点，以至完全消失。

我们将把这种类型——这在古典戏剧理论中属于标准模式——称为封闭式的戏剧结尾。纯粹的封闭式结尾的特点是所有的问题和冲突都得到解决，所有的信息不平衡状态都完全消除。在舞台表演上，场景的安排也会突出这一点，常见的戏剧手段如全体演员上场，简要回顾戏剧情节，载歌载舞，期望未来更加美好，或是直接向观众发表一通总结。在主题层面，这就意味着用剧中的道德标准来消弭所有的冲突和不平，从而所有的隐含接受视角都变得明朗化。它的最一贯的形式就是善恶有报的“诗学正义”这一传统手法，它在十七世纪和十八世纪的诗学理论和戏剧理论中被奉为圭臬。根据这种手法，所有在戏剧结尾未能解决的道德冲突都必须按照信守道德标准的人的意愿加以解决，必须让违逆之人受到惩罚。它里面所隐含的说教意图实际上就是隐恶扬善。

这类封闭的戏剧结尾可以分为两类，分类依据一是看信息短缺和价值冲突能否令人可信地从文本自身提供的信息中得到解决，二是看它们是否由于外部的、因而是未曾参与到文本中的角色的干预才得到解决。后一种情况的典型形式是古典悲剧中（欧里庇得斯尤甚）突如其来的“机械送神”。⁷³ 欧里庇得斯的《伊菲革涅亚在陶洛人里》原稿中的散佚的结尾处出现了女神阿忒弥斯，她宣布她将在祭台用一个雌鹿来代替伊菲革涅亚，这样就解决了阿伽门农准备把女儿献祭给赫拉引起的道德冲突。同样，普劳图斯的《安菲特律昂》为了让迷惑的丈夫明白真相，也不惜让朱庇特神降下云端。

尽管这类“机械送神”的结尾模式在十六世纪和十七世纪的戏剧理论中已经难觅踪迹，但它们仍然出现在当时的戏剧文本中——尽管是以世俗化的形式。例如在莫里哀的《达尔杜弗》中，尽管奥尔恭孤独无助、无计可施而达尔杜弗却无往不胜，环境的突变仍然要求结尾必须符合诗学正义的原则，在剧中就表现为皇宫特使（警官）的不期而至，他宣布国王早就看清了骗子的真面目；并向聚集而来的人群宣布，近来一直使得人心惶惶的达尔杜弗的阴谋早就处在国王灵敏的辨别力的监视之下。从外部层面上看，莫里哀乞灵于戏剧理论已经抛弃了的“机械送神”手法，实际上是表达自己对路易十四的崇敬。

3·7·3·2·戏剧中的开放的结尾模式

作为封闭式戏剧结尾的反动，剧作家发展了开放式戏剧结尾。在现代的剧作中它尤为常见。⁷⁴这种结尾偏离了古典模式——其特点是并不消弭所有的信息不平衡，不解决所有的冲突——可以具有许多不同的功能。首先，这是观念改变的结果，也就是说不再把情节看作是单一的危机或冲突布局，而是关心如何展示一个持续的状态（就像贝克特的戏剧那样），所谓解决或封闭性的结局是无法想象的。它充其量也只是一种不断回到起点的循环往复的过程（见下，7.4.4.3.）。第二种可能情况就是不提供解决方案的结局，它把思考结论的责任委派给观众。布莱希特的《四川好人》就是一个很明显的例子。连神都对在这个世界上如何将伦理道德与生存能力统一起来感到束手无策，只得返回虚无缥缈中（专门与“机械送神”唱反调），这就生动地表明他们无力解决这个问题。朗读收场白的演员把这一点表达得更加明确：

尊敬的观众，现在不要烦恼：

我们当然知道，这不是合理的结局。

.....

我们自己也感到失望，惊讶地发现

大幕闭上了，一切问题没有答案。⁷⁵

当然，这些问题并不是象文本所说的那样没有结论，纵使作者不提供任何明确的解决方案或建议，但问题既然已经留给观众，他们就不会安于无助，而

会在作者提供的隐含的阐释符号的基础上，针对起初导致了这一困境的体系进行批判。

戏剧的开放结局仅限于指冲突模式的主题方面。但还有其他一些文本，尤其是现代的戏剧文本，作者连一些最基本的事实问题都不解决。如汤姆·斯托帕德的《跳跃者》（Tom Stoppard's *Jumpers*），该剧不合惯例的裁决显然包含着重要的信息，这一点在结尾显得特别清晰。《跳跃者》的情节遵循着一般侦探故事的模式——但是有一个重要的调整。戏剧开场就发生的哲学教授麦克菲的谋杀案直到末了还未侦破。结果就导致了身份不明的凶手与其他角色之间的信息不平衡，更导致了观众的信息缺失，使该剧的结构与剧中的认识论思想相呼应。该剧结尾的一段台词对这一要旨作了提纲挈领的阐述：

考劳赤先生，在我们的哲学家看来，真相只不过是一个临时的判断。我们永远不会确切地知道到底是谁杀死了麦克菲。生活与神秘小说不同，它不能保证什么事都会有结局：如果出现结局，我们又怎么知道应不应该相信它呢？76

结局（dénouements）手法的奥秘就这样言简意赅地被一个角色揭示了。开放式结尾对传统的违反也得到了合理的解释，一是因为它要符合没有结局的现实生活，二是因为它与认识论上的不可知论是相一致的。

3·7·4·信息与悬念

在讨论信息得以成功传递的各种途径时，我们还将探讨与戏剧悬念有关的全部问题。在这个过程中，我们希望建立一个高度精确而可行的方法，以避免将悬念等同于某些形式的冲突或等同于指向未来的结局的趋向。77最重要的是从一开始我们就应该清楚，在目前的研究框架内，我们并不倾向于认为悬念是在内交流系统的接受过程中产生的，而认为它是文本中的一种关系，是文本自身的“悬念潜能”。有一种观点，认为悬念也就相当于文本中的悬念潜在接受过程中的实现，它依赖于大量的个人的和超个人的特征（诸如每个人的注意程度、超个人的接受语境、演出的外部条件，等等），而这些特征只能通过一种尚不存在的语用学体系来把握。因此，悬念感乃是随着接受者个人对角色和情境的共鸣程度的增加而增加，随着他因内外戏剧层中的混乱因素所导致的注意力分散而减少。

3.7.4.1. 悬念与部分知晓

作为情节的线性发展序列中的一个因素，悬念潜能只有当台上的角色和/或台下的观众部分对将要发生的事情部分知晓时才有可能被表现出来。⁷⁸如果角色和/或观众完全清楚接下来的情节序列（这种情况很少出现），或者虚构的前景完全开放，不可预测，潜在悬念都不可能存在。因此，一方面是完全的无知，另一方面是依据某些蛛丝马迹而对未来抱有期待，悬念就是在这两者之间的张力中产生的。对未来完全无知，就意味着不可能提前产生期待视野，这样也就消除了属于紧张范围的一个成分；而完全知晓则会驱散所有的不明朗，同时也会消除属于紧张范围的其他成分。就第一种情况而言，就不会有对将来的探索性的追问；在第二种情况中，这种追问就会显得多余。

3.7.4.2. 悬念的范围

在论证戏剧文本的悬念潜能乃是来源于角色和/或观众的对于后继事件的部分知晓的过程中，我们只是探讨了构成悬念潜能的一般情况。我们还没有解释悬念潜能的强度所依赖的因素。所以，我们必须标明制约悬念强度的一些参数的读数。为了做到这一点，我们先选定一个有代表性的文本：由

H·G·Glouzot 依据乔治·阿诺德的《恐慌的雇工 Le Salaire de peur》

（1952）改变的电影。我们选定这部作品，是因为它属于“惊悚片”类型，这种类型的影片的主要目的就是创造悬念。虽然严格从字面上讲，这不是一个戏剧文本，但这一点于我们的分析并无大碍。

接受者对后续情节中的虚构主人公的认同程度，是影响悬念的一个直接因素。认同程度越高，接受者跟随虚构主人公的既定计划和决定去冒险的决心就越大，就越加迫切地渴望投入到后续的情节序列之中。认同的程度并不完全取决于观众，同时也取决于文本自身。所以，在 Glouzot 的电影里，相对冗长的引子部分展示的是无依无靠的流浪者的社会环境及其在危地马拉的流浪，这种设计不是为了提供社会批评，而是为了让接受者对主要人物的个人生活中所遇到的问题、恐惧、希望及其他相关问题产生共鸣。当然，以此种方式唤起观众与戏剧人物产生共鸣的技巧不限于惊悚片，在古典悲剧中也同样出现，剧作家们都在戏剧的开端部分就十分注意营造环境，力图使主要人物和主人公的动机让观众觉得可信。

就情节序列自身而言，悬念潜能随着危机的增加而成比例地增加。在《恐慌的雇工》(*Le Salaire de peur*)中，四个主人公的冒险无异于玩命。如果他们能成功地转移亚硝酸炸药，他们就能得到——至少对他们来说——一大笔金钱；一旦失败，就会死亡，两者之间根本没有妥协的余地。影片对主人公杰拉德的冒险情况是这么表现的：在他们危险的行程中，其中一辆铰接式货车事实上已经爆炸，司机死了，杰拉德自己也伤势严重，他继续开着被毁坏的车，在快要到达目的地时就死了。这种不成功便成仁的处理手法也是古典戏剧的一个特点。古典悲剧中的主人公也受到死亡的威胁和最后打击，甚至在喜剧中，主人公一旦意识到失败将会使他生命中的一切意义化为乌有，也会降低对“白头偕老”的婚姻的期待。甚至古典主义的“戏剧降落”(dramatic fall)理论，这也可以看作是为了增强悬念而让危机最大化的一种技巧；根据这个理论，悲剧主人公必须属于社会上层，这样才能使命运对他的打击显得特别彻底、具有毁灭性的力量。

对悬念潜能的强度的其他影响因素还包括导向未来的信息量和信息的透明度，它们既能影响到角色也能影响到观众，这是他们用来发展与自己相关的预期假设(anticipatory hypotheses)的依据。这种导向未来的信息的公开传递渠道是有关计划的公开讨论、预言、梦境和诅咒，隐含的传播渠道是心灵感应或是朦胧的兆头。⁷⁹正是对于计划以及实现计划的潜在阻碍都有所了解，这才造成了对后续事件的部分知晓；而我们认为，这种部分知晓正是悬念潜能得以继续发展的前提。所以，在《恐慌的雇工》中，对炸药的运输以及面临的危险与障碍都有充分而详细的讨论和计划，而这些越发预示着可能出现无法预料的困难。导向未来的信息中一个附加的重要因素是任务必须在规定的日期前完成。于是我们知道任务必须在某个时间完成，否则炸药将会在炎日的曝晒下自行爆炸。这样一来，这场运输就成了与时间赛跑，时间的流逝就成了一个充满威胁的过程，它不断激起对这场竞赛中成功的几率的新的猜测。但如果其中很少——或根本就不包含导向未来的信息，即使作者制造了最强烈的震惊效果或全面的危机，仍然不可能产生悬念潜能。大量的传奇性历险戏剧和感伤的通俗喜剧都是这类负面因素的例子，其中完全没有预示的因素可能导致片刻的孤立的惊奇，但它们不是悬念。导向未来的信息与悬念潜能的紧张之间的关系，可以从悬念大师阿尔弗莱德·希区柯克电影或哈罗德·品特的威胁喜剧

(comedies of menace) (如《生日宴会》)中得到证实：他们的作品中的巨大的悬念潜能正是通过对观众期待的巧妙控制、使其不间断地逐步递增而实现的，——事实上期待的那种恐怖根本没有发生。

悬念潜能的强度所依赖的另一个重要参数是后续情节系列的信息价值。从理论上讲(见上, 3.1.1.)，随着某一事件发生的可能性增加，它的信息价值就会降低；而如果某件事发生的可能性降低，它的信息价值就会增加。就是说，在角色和/或观众给予某些给定的信息在预期假设所预料的事件，与它实际发生的可能性成反比。仍以《恐慌的雇工》为例，就运输的危险性——爆炸随时可能发生、路况恶劣、司机的心理状况、时间紧迫，等等——这一信息而言，要想成功地都走完这段路途几乎是不可能的，但它却有极高的信息价值。概括地说，这种高度的信息价值就表现在沿途要面对许多两难的选择：他们能清除拦路的乱石吗？他们能除掉铰接式货车的油泥吗？成功解决每一个问题都有很高的信息价值，因为根据已知信息，这些困难几乎是不可能克服的。

在以上讨论中，我们只是从理论上对悬念作了一个粗略的、很不精确的扫描，我们要强调，悬念是不可能孤立地研究的，它必须与其他参数联系起来进行研究。比如说，孤立地研究就有可能得出这样的结论：最不可能实现的悬念潜能是由最不可能的因而是根本无法预料的事件引起的。但这又与我们就未来导向的信息所下的论断相矛盾。显然，在增加悬念感方面的信息的最大化上有一个上限。这个界限可能处在最低的可能性与完全无法预料之间的临界点上。超过这个上限，不知(non-awareness)与预期假设(anticipatory hypotheses)——这正是悬念赖以产生的基础——的发展之间的紧张地带就消失了。⁸⁰

3.7.4.3. 短期悬念与长期悬念

到现在为止，我们所讨论的一直局限在决定悬念的某一特定弧度的紧张度的几个参数上。然而，存在于戏剧文本中的某一固定点上的悬念潜能一般都是悬念的几个弧度相互作用的结果。它们在长度上差别很大。长期悬念

(long-term suspense)通常出现在封闭式戏剧中，它的跨度包容了整个文本结构；而短期悬念(short-term suspense)只能涵盖以同一事件为基础的几个较短的情节段落。《恐慌的雇工》就是以—一个汇聚于结尾的长期悬念为主，各个独立的短期悬念使长期悬念显得起伏有致；反过来，总体的长期悬念也强

化了各个短期悬念。这样，悬念潜能就不仅仅为长期悬念和短期悬念简单相加，因为它们你中有我，我中有你。同时，在那些并不如此相互包容、相互补充的文本中，任一情节点的悬念潜能就会更少，而总体的悬念潜能也就会是各个缺乏必然联系的短期悬念的简单相加。几种悬念弧度的相互作用及其不同的长度与强度的变化，都会在文本的进展过程中创造出各种各样、富于变化的悬念潜能。这样就有助于为形成预期假设奠定基础，并有助于在文本开端就出现悬念潜能——至少不是通过展开信息的传递。在封闭性结局的戏剧中，悬念潜能会随着所有的问题和冲突地解决而最终完全消失。

3. 7. 4. 4. 悬念可以度量吗？

鉴于大量的参数和问题都被用于悬念的定量分析，那种企图“测量”悬念潜能的强度想法似乎意义不大。I 和 J·Fónagy 企图建立“戏剧悬念的计量单位”，他们的努力基本上毫无用处，因为他们要记录的是处于文本中任一点上的悬念弧度的数目，而不是它们的强度或介入的程度。他们所依靠的只是一个孤零零的参数：“悬念的力度与它所包含的问题的数量成正比，悬念包含的未决问题越多，悬念的强度越大；而随着问题的逐步解决，未决问题逐渐减少，悬念的强度也随之降低。”⁸¹ 由于他们完全依赖悬念中所包含的弧度的数目，未能考虑到问题的类型和重要程度的不同，未能考虑到悬念弧度的长度以及接受者的认同程度，他们的结论显然与我们自己的直观经验相冲突。谁能断言莎士比亚的《李尔王》对观众的悬念度（12.2 度）是《哈姆雷特》（6.2 度）的两倍，而拉辛的《伊菲革涅亚》的悬念又要比它多出两倍以上（14.0 度）呢？如果谁能假设对悬念的科学分析的所有方面都能够精确地解释和反映受众的鉴赏经验，那么，这种研究会由于它的结论过于乖谬而变得毫无意义。

⁶⁵ 引自 G.E.Duckworth (1952) 108，其中也包含对普劳图斯和泰伦斯剧作中的主要人物的分析。

⁶⁶ 根据 Donatus G.E.Duckworth (1952) 108。

67 见 R.Fieguth (1973) 191ff.。

68 见 J.Scherer 的类型系列(1959)59f.——开场中合唱队的情节介绍、主人公独白所作的情节介绍、主人公与密友的对白中所作的情节介绍、两个密友的对白所作的情节介绍、两个主人公的对白所作的情节介绍。这种类型只适合于法国古典主义戏剧（包括悲剧和喜剧），因而不能作为普遍的标准。关于密友的讨论见 J.A.Fermaud (1940)和 H.W.Lawton (1943)。

69 H.v.Hofmannsthal (1963) 637 和 639。

70 P.Pütz (1970)。

71 《诗学》第 11 章和第 16 章。

72 见 J.Scherer(1959)125-46。古希腊、古罗马悲剧的结尾已经由 G.Kremer (1971)进行了讨论，拉丁时代的理论与实践由 M.F.Smith (1940)作了研究，对晚期拉丁语法学家和文艺复兴时期的理论的研究见 M.T.Herrick (1964)122ff.。又见 O.Mann (1958) 147-52 中题为“悲剧的结尾”的文章以及 P.Pütz (1970)225-9。

73 见 A.Spira (1957) W.Schmidt (1963)。

74 亦见 P.Pütz (1970)227-9 有关“开放式结尾”的评论。

75 B.Brecht (1966)109。

76 T.Stoppard (1972) 81。

77 关于悬念与冲突之间关系的讨论见 B.Tomashevski (1965)，关于悬念与结局之间的关系的讨论见 E.Staiger (1946)157-72 和 P.Pütz (1970)。K.Büchler (1908)从一般美学问题的角度对悬念作了讨论。

78 对悬念的这种解释与近年来信息理论的发展是相符合的。见 I.和 J.Fónagy (1971) 和 G.Wienold (1972) 88-95。

79 P.Pütz(1970)62-154 在“率先行动”的标题下对这类指向未来的信息传递提供了一个系统的分析，但他没有足够明确地证明它们的功能是增强悬念。这后一个方面在 W.Clemen (1953) 和 (1972) 1-95 中得到了强调。又见 P.W.Harsh (1935)。

80 关于速度作为测量悬念的紧张度的可能参数的讨论，见下，7.4.5.4.。

81 I.和 J.Fónagy (1971) 74。